
دار المنظومة
DAR ALMANDUMAH
الرواد في قواعد المعلومات العربية

أسطرة الصورة فى الشعر العربى الحديث
عبد العزيز المقالح نموذجا

على قاسم الزبيدى (اليمن)

فى ظل تنافس الفنون الإنسانية عموماً وبلوغها منطقة التميز، تسعى الفنون الأدبية الأدائية منها والقرائية - وهى تعكف على تطوير أدائها - أن تغاير فى مستوى هذا الأداء، فلقد كان دور الكلمة فى النص القرائى يهدف إلى التوصيل والإيحاء فى وقت واحد معاً، وإن كان الاعتداد بما تصنعه الكلمة بتجاوراتها الخلاقة من معان تصور الأفكار الذهنية وتقرب غير مدرك فى حسى مدرك قريب، وظهرت الصورة الفنية وأخذ دورها يتنامى تدريجياً فى النص المقروء الذى لا يتجاوز حدود القراءة، فى الوقت الذى كانت فيه الصورة بعيدا عن النص المقروء، كفن بصرى بدأت تطور من وسائلها بعد أن كانت وسيلة مرافقة لتوضيح المقروء وتبيانه ومساندته بالتسارع فى خطوات الفنون البصرية وصلت الصورة إلى قمة الهرم فى وسائل الاتصال والإعلام بما تتمثله من تكثيف وسرعة فى التوصيل، والإيحاء وبما تمتلكه من عناصر التشويق المختلفة لقد أصبحت (للصورة سلطة نمت فى حركتين متوازيتين، الأولى ذاتية استقلت فيها الصورة بنفسها، والثانية كانت الصورة فيها تزاحم الكلمة وتضايق اللغة فى أهم وظائفها، وكادت الصورة أن تنفرد ببعض الحقول على حساب اللغة كما فى الإشهار وتعريف الناس بما يراد ترويجه بينهم «إعلان الصورة»)(١) بعد أن كان الإعلان أو ما عرف بالإبلاغ سماعياً.

(ومما زاد الصورة فى الحياة المباشرة سلطة أن الإبداع الثقافى بعد أن تنوعت أشكاله أصبح يقاس بقدرته التعبيرية والإبلاغية خارج حدود اللغة، فالتمثيل المسرحى لم يعد جوهره فى النص، والسينما أصبحت يعتمد بشكل رئيس على تقنيات المجال والأضواء والألوان والآليات الضخمة التى تسخر فى ذلك مع احتكام متعاظم لمعايير الحركة فى الأداء والإثارة فى الإخراج)(٢). حتى لقد ألفينا فى الأعوام الأخيرة السينما تطمح لتقديم تعبير الصورة الصامتة والموحية بما تقدمه المثيرات المتعددة بعيداً عن النطق وتجلى ذلك فى بعض أساليب الإخراج التى اشتهرت أخيراً.

وعلى الخط الموازى فقد تحفز الحس الفنى لدى الشاعر الحديث فدخلت تقنياته الشعرية وفى مقدمتها الصورة حلبة هذا السباق المشروع وبرزت (كثافة حضور الصورة فى العصر الحديث، إلحاحها على ذاكرة المبدع والمتلقى، بعد أن أصبح الفن السابع «السينما» وولداه «التليفزيون والفيديو» غذاء يومياً لكل البشر، قد خلقا وضعاً جديداً احتلت فيه العناصر المرئية بؤرة حافزة فى تكوين «المتخيل الشعرى»، بحيث تعززت بطريقة حاسمة «ثقافية العين» وفرضت نتائجها على تقنيات التعبير الفنى فى الشعر، حتى استحال لدى بعض كبار المبدعين إلى «كلام الصورة»)(٣). لقد بات الشاعر الحديث يدرك أهمية تطوير الصورة الشعرية للمحافظة على مستوى التواصل بينه وبين جمهوره إذ (يسعى الشاعر من وراء استدعاء الصور إلى تحقيق استجابة تكيفية، أى يحقق التوافق بينه وبين المجال العام الذى يسبح فيه)(٤) وعن طريق المقومات التى توافرت للصورة فى القصيدة الحديثة من غموض شفيف يجعل تلقى الصورة سهلا ممتنعاً (وهذا الغموض ليس مجرد نتيجة للعبث بالعلاقات المنطقية بين عناصر الوجود فحسب، وإنما هو أيضاً وسيلة يستخدمها الشاعر عن وعى لتقوية الجانب الإيحائى فى الصورة، وبخاصة إذا كانت هذه الصورة توحى بتلك الأبعاد الخفية المستترة من تجربة الشاعر)(٥) وبجانب هذا الغموض فقد غدت (حداثة الصورة تعتمد على الفاعلية الشعرية التى تصطخب بإفعام درامى، وقوده التوتر والغضب والحزن والشجن ومن هنا يتعذر استبصار الشاعر شمولية الوجود الإنسانى، وينغمس فى ديمومته)(٦) ولئن انطلقت الفنون البصرية من محاكاة المجتمع والالتصاق بقضايا، وبات موضوعها ليس الذات باعتبارها فرداً بل مجتمعاً بما يمور فيه من تقلبات فإن انصراف الشاعر الحديث إلى الاهتمام بالصورة هو فى حد ذاته توجه نحو الموضوع و(ليس إبداع الشاعر فى الصورة الشعرية قائماً على طبيعة الموضوع ونوعه، وإنما فى قدرة الشاعر على الإيحاء بحركة الواقع من خلال الصياغة المتميزة التى تحقق توازنا بين المجهول والمعلوم، المدهش والمعقول واتخاذ عنصر الإقناع والحوار النفسى سبيلاً إلى الوصول إلى الدهشة المبتغاة أو القيمة الفكرية المطلوبة)(٧) وفى سبيل تقديم الصورة للمدركات الحسية بأسلوب فنى يتجاوز المجاز التقليدى إلى التحليق الخيالى ودخلت الصورة عوالم أخرى من التهويم والهلامية وأوغلت فى اللامنطق وهى تقدم عناصرها بشكل يجافى المألوف ويند عن القبض الذهنى له فبالتجريد تارة، وبالغموض أخرى وبارتياد عالم الخرافة والجو الأسطورى أحياناً كثيرة، اتسمت الصورة بطابع معين هو الطابع الأسطورى وتقبلها القارئ المتمرس والنقاد باعتبارها ظاهرة تميز الشعر، كما يذهب إلى ذلك الناقد عز الدين إسماعيل إذ يقول: (هذه الطريقة الأسطورية، أو ما نسميه المنهج الأسطورى، هى التى تجعل للشعر طابعاً مميزاً فى باب المعارف الإنسانية، يميزه عن الفلسفة وعن العلوم التجريبية، ويجعله «شعراً»)(٨).

وقبل أن ندخل فى موضوع تعرف روافد أسطورية الصورة فى القصيدة الحديثة نقف قبلاً عند:

مفهوم الصورة:

فقد مرت الصورة بتعريفات متعددة منذ المذهب

الكلاسيكى مروراً بالمذهب الرومانسى والبرناسى وانتهاء بالمذهب الرمزى والسريالى، ويتحدد تعريف الصورة فى كل مذهب بحسب وجه اهتمامه إما بالذات أو بالموضوع.

فانطلق الكلاسيكيون فى نظرتهم للصورة من التجريد المنبثق من نظريتهم فى المعرفة (والمعرفة العليا لديهم متمثلة فى الأفكار التجريدية، فالإدراك قوة تجريدية مستقلة عن صورة الحس وهو من سمات العقل وخواصه)(٩) ولهذا فالصورة لديهم أبعد عن الحس، وتمثل أدنى مستويات المعرفة ومراتبها، بمعنى أنها أقل من الإدراك. فالصورة لديهم حسية، وهم لا يعتدون إلا بالجمال المدرك حسيا.

وقد قامت الرومانتيكية على أنقاض الكلاسيكية فقد تغيرت النظر إلى الصورة ووظيفتها فمن خصائصها أنها: (شعورية تصويرية لا عقلية فكرية، فالفكرة فى الشعر تتراءى من وراء الصور، وتقوم الصورة الحية النامية مقام البرهان الوجدانى عليها)(١٠) وهم يرفضون القصيدة الناتجة عن تعقيدات عقلية، إذ ذلك بجانب طبيعة الشعر وروحه، فالصورة تعنى الحياة والحركة بالنسبة لهم إذ يحدث تزاوج بين المرئى والشعور لكنهم مع ذلك (ينفرون من كل ما هو محدود وثابت، ويميلون إلى المطلق فى صورهم، وتتسم الصورة التى يولدها الخيال لديهم بوحدتها وعلاقاتها المبتكرة)(١١).

وفى الوقت الذى كانت فيه الرومانتيكية تعتبر الذات مصدر الصورة، إذ ينعكس عليها مظهر الأشياء فقد جاءت البر ناسية لتمسك بشق المعادلة الثانى وهو الموضوع، فقد اتفقت مع الرومانتيكية بأن الصورة (وسيلة لنقل الإحساسات من منطقة التجريد إلى التجسيد)(١٢) لكن بإعطاء الموضوع دوراً فى التعبير عن هذه الإحساسات. فقد رأوا (أن الصورة غاية فى ذاتها، ويجب أن تكون موضوعية، تعبر عن مشاعر وحالات نفسية وأفكار عامة تختفى شخصية الشاعر وراءها ويجب أن يحتفى بها الشاعر أكثر من احتفائه بمشاعره)(١٣).

وقد سار الرمزيون فيما بعد على مسار الرومانتيكية نفسه فى رؤيتهم للصورة الشعرية من حيث صدورها عن الذات (ولكنها تختلف عن الذات الرومانتيكية، فهى ذات أكثر عمقاً وسيطرة على الأغوار النفسية البعيدة التى لا يصل إليها المنطق السطحى)(١٤) وقد أهمل الرمزيون التعامل مع مظاهر الأشياء وأسطحها، وبدت أكثر اهتماما بالتعبير الموحى عن الغامض والمستتر من عوالم النفس، إذ تجنح الرمزية إلى الاستبصار الذاتى.

وفى منطقة الإيحاء وفكرتها فى الصورة الشعرية تطابقت وجهة نظر الرمزيين مع نظرية «إليوت» فى المعادل الموضوعى، والذى تأثر به كثير من الشعراء الحداثيين فى مقومات القصيدة الحديثة فقد (آثر إليوت الطريقة الموضوعية فى التعبير عن العواطف والاعتماد على الطاقة الإيحائية التى تحملها الصورة فى إثارتها من دون البوح بها على نحو مباشر)(١٥).

وعلى الرغم من أن السريالية تلاشت عن الأنظار فى الشعر المعاصر إلا أن أثرها فى الصورة لازال قائماً من خلال نهوض الصورة الشعرية على كابوسية الرؤية التى تصدر عن اللاشعور فتبدو الصورة أشبه بحركة الحلم بكثافته وتعقيداته فالصورة لديهم (تقريب تلقائى مفاجئ لشيئين متباعدين، بحيث يكشف عن إحساس لا شعورى عميق، ليبين فطريا عن ضآلة القيم المألوفة، أو يشف عن تجارب تصلح أساساً لقيم جديدة)(١٦).

وبالتالى فإن الخيال الذى يرتاد برزخ اللاوعى هو الوسيلة الوحيدة لدى السرياليين لاستبطان عالم المجهول النفسى بعيداً عن العقل والمنطق فالصورة السريالية تتصف (بالطبيعة الحتمية، وما تحتويه من تشتت وتقطع وانفلات، فالحلم هو المعبر الحقيقى عن حالات النفس وشأنه فى هذا شأن الشعر لأن النفس تجرى فيه طبقا لسجيتها)(١٧) حيث لا منطق يسير مشاعرها كالحلم لا قيود تكبل أو ترسم له حدود

الممكن واللاممكن، وتصبح الصورة الشعرية عند ذلك (نتاج الحرية وتعبيرا عن دينامية خلاقة، وبفضلها ومن خلالها تنبثق الدهشة، فهى تسبق بكيانها كل تصور عقلى، وكل تفكير انعكاسى ويتخلق جمال الوجود بناء على هذه الرؤية المتاحة فى إطار الحرية المنفتحة على التعبير)(١٨).

وتبقى الرؤيا بما يحوطها من خيال وتقنيات الحلم والدلالة الجانحة نحو الرمز والإيحاء هى معمل الصورة الشعرية التى تشيح عن كثير من الالتباس والغموض، وتضيع فى حدود هذا الالتباس الدلالى والغموض ذاتية الصورة أو موضوعيتها لتصبح الصورة كتقنية شعرية مقصودة لذاتها، وهذه العوامل مجتمعة هى ما تجعلنا نعتبر جهود الشاعر الحديث تجاه الصورة الشعرية نوعاً من الأسطرة للصورة، لا بمفهوم الأسطورة كفكر إنسانى له مرجعيته التاريخية والحضارية فى حياة الشعوب، ولكن بمفهوم الأسطورة اللامنطق واللامعقول بما يصنعه الشاعر من جو أسطورى فى الصورة يستظل بخرافية العلاقات بين أجزاء الصورة وعناصرها، وكل ذلك عبر روافد فى تهيئة هذا الجو الأسطورى للصورة:

روافد أسطورية الصورة:

لعل الواقع الموضوعى فى الصورة ومرونته فى التعاطى مع رؤية الشاعر بعد أن يمر بمرحلة إعادة ترتيب فى عالم الشاعر الداخلى يخلق الصورة المتجاوزة للواقع المعطى (فالصورة المتجاوزة تعيث فى التشكيل المنطق للواقع الموضوعى جمالاً، لكى يستطيع تقديم جوهره فى علاقاته بالذات، أى تقديم رؤية جمالية للواقع)(١٩) وهى حينما تقصد إلى تغيير هذا الواقع تكون واعية به بل إن الذات تتحد بهذا الواقع (فالوعى بالموضوع المحسوس يختلط بالموضوع، إذ لا وجود للوعى إلا من خلال الموضوع)(٢٠).

والصورة تمتلك القدرة على التشكيل الممتزج فهى الشكل الذى من خلاله يبرز التفكير على سطح الوعى، فهى ليست محتوى نفسها، ولا واقعاً ساكنا، أو شيئاً يخدم التفكير ويوجد سابقاً عليه)(٢١).

وإلى جانب الواقع المعطى الذى يعبر عن الموضوع فى الصورة كرافد من روافد الصورة الأساسية وهو الخيال الذى يعمل على خلق عالم فى الصورة ليس هو الذات وليس هو الموضوع، إنه عالم آخر لكنه يحدث بعد أن يتحدث بهما معاً وينفصل عنهما ليصنع وضعاً مغايراً لهما (فالصورة الخيالية تتخلق من قدرة الخيال الذى يذيب الوحدات المتجمدة فى كأس واحد مع وجود تداخل منظم يقيم صلات ووشائج بينها جميعا ساعة أن تعود فى خلق جديد تتآزر وتتشابك فيه الأشياء)(٢٢).

والخيال لا يمتاح شبكته من التعالقات، من العدم فلمخيلة الشاعر دور فى اكتناز إرهاصات أولية عن طريق الاحتفاظ بمجموعة من المدركات المرئية، فالشاعر ابن بيئته يتأثر بها، كما يغذى هذه المحسوسات بثقافة تسمح له بتوجيه هذه المخزونات الحسية، والخيال حين يجمع بين الذات والموضوع فى صدوره فهو يجمع بين ما هو متوحد أصلاً، لأن ما فى الذات من صور هى ما تستشفه الذات من محيطها وبالتالى (فالخيال يرتبط بالذات كل الارتباط وينأى عن الواقع بعد الالتحام به كل النأى، فإن الخيال فى الشعر الحديث عن طريق ارتباطه بنظرية المعرفة ونظرية الخلق عن كليهما معاً عن تجارب الحياة وتجارب الذات)(٢٣). إذن فالصورة - حتى وهى تحلق فى المدى البعيد للخيال - لا تحلق مبتورة عن ذات الشاعر وواقعه المدرك لديه (فالصورة الناشئة عن الإدراك الحسى ليست فى الواقع سوى انعكاس للعالم الخارجى فى وعى الذات المدركة، فعبر الرؤية التى تطل على الأشياء المحسوسة ينتقل واقع هذه الأشياء إلى الوعى، لكى يضفى هذا الأخير على الواقع المرئى الصورة التى نسجتها بواسطة الرؤية. وموضوع الرؤية يتشكل فى الذهن مع مجموعة الانطباعات الحسية)(٢٤). وهذا فى مثل حالة الصورة الناشئة عن الإدراك الحسى، فهناك كثير من الصور التى يعتمد

فيها الشاعر رؤيته المنبتة عن الواقع المدرك حسيا، والتى تعمل فيها ظروف نفسية وثقافية وأيدلوجية مختلفة ولئن كان الخيال يتكئ على منطقة الوعى، فالظروف النفسية تستثمر مناخ اللاوعى، والمزج بين الواقع والحلم/ الكابوس، مسخرة ذلك كله لتقديم مشهد معتم من خلال تحطيم كل علاقات وأجزاء الصورة المترابطة ولو حتى الروابط النفسية فيها..)(٢٥). والسريالية فى تعاملها مع الأشياء والصورة بوجه خاص تجد ضالتها فى علم النفس، فقد ارتبطت السريالية بالطابع السيكولوجى للإبداع والفن وما ينشأ عن العقل الباطن من طاقة إبداعية وإنتاجية (فالصورة السريالية فيما بينها لا ترتبط بعلائق منطقية أو حدسية تستدعى التأمل فأى معنى يمكن أن يكون فى التقاء الصور التى لا تلتقى)(٢٦). وأى تماشج منطقى أو عقلى يمكن أن يرجى مما يصدر عن نتاج الحلم.؟!

وربما عضد هذه الروافد المذكورة للصورة صناعة الجو الأسطورى من خلال مفردات أسطورية تتمثل فى التقاط الصورة لأسماء حيوانات تجلت كثيراً فى الأساطير، أو بذلك التركيب للصورة من خليط ملامح البشر والحيوان بما عرف بالخرافة مما نجده فى حكايات «كليلة ودمنة» لكن بتركيبات جديدة مثل ما نجده فى صور عبد العزيز المقالح، ورغم ما تقود إليه الصورة الأسطورية من غموض وقتامة إلا أن عز الدين إسماعيل يرى أهميتها للصورة الشعرية (فالأسطورة صورة عريضة ضابطة تضفى على الوقائع العادية فى الحياة معنى فلسفياً أى أنها تتضمن قيمة تنظيمية للتجربة وبدون تلك الصورة التى تقدمها الأسطورة تظل التجربة سديمية ممزقة، أى مجرد تجربة ظاهرة)(٢٧).

ولا يعنى عز الدين إسماعيل بالصورة الأسطورية تجربة الأسطورة المألوفة كشكل فنى للقصيدة بل يعنى به أسطرة الشاعر للصورة بما يلجأ إليه من أسلوب الأسطورة، ولذلك فهو يسميه المنهج الأسطورى (فالمنهج الأسطورى إذن هو تقديم التجربة فى صورة رمزية)(٢٨) والرمز والأسطورة توأمان، وكلاهما تؤطره الصورة.

أسطرة الصورة:

لقد رافق تجربة الشاعر الحديث ميله إلى الخلق والابتكار فى الصورة الشعرية واتجه كثير من الشعراء المعاصرين إلى استقبال الجديد فى مجال التجربة، وظهر تأثر هؤلاء بوضوح بنماذج للشعراء الأوربيين أمثال بودلير ولوركا، وعزرا باوند، وت. س. إليوت، وكان الحظ الأكبر من التأثر بهذا الأخير فى نظريته عن الأسطورة والمعادل الموضوعى والجسارة اللغوية، وما لبثت أن أصبحت بعض هذه النظريات قناعات منهجية لدى شعرائنا المعاصرين، وفيما نحن بصدد أسطورية الصورة، فقد تجلت مظاهره، وابتداء من خلال استيعاب الشاعر المعاصر لأهمية توظيف الأسطورة فى الشعر ثم تحول ذلك إلى منهج وطريقة فى الأداء، وأصبح الشعراء (فى شعرهم يصدرون - واعين أو غير واعين - عن إيمان بالمنهج الأسطورى - وهم قد يتفاوتون فى مدى قربهم من روح هذا المنهج، ولكنهم على العموم منخرطون فيه)(٢٩).

إن الشاعر الحديث ومن خلال الصورة يسعى إلى إقامة واقع ينحرف عن الواقع المحسوس يفرض على المتلقى القناعة النسبية بهذا البديل الذى قد يشكل مخرجاً مؤقتاً من مأزق الواقع المعيش ويخفف من وطأته، وهو يسعى إلى ذلك بالتشبيه والاستعارة والخيال فيها (يتمثل الصورة كاملة، فترتبط فى رؤيا هذه العناصر ارتباطا عضوياً يجعل الصورة كلها تفرض لنفسها وجوداً خلال منطق الخيال هو أكثر واقعية من الواقع نفسه)(٣٠) وهى تستمد هذه الواقعية من معاناة المتلقى فى واقعه التى تجعله بالتماهى مع التجربة يوافق على إدخال هذا الواقع / الخيال فى إطار الممكن. وهكذا (فالصورة هى المجال الرحب الذى تجلت فيه حداثة القصيدة العربية. فلم تعد الصورة الشعرية مجرد علاقات بين الأشياء يقبع

تحت إهابها منطق عقلي جاف، ولا محض انتباهة للخيال الشعرى سرعان ما تنطفئ وسط كثافة الكلام التقريرى، بل صارت رؤية جديدة لأشياء العالم وموضوعاته، أصبحت أداة توحيد بين أشياء الوجود.. وصهر وإعادة تركيب، بها نمتلك الأشياء امتلاكا كليا..)(٣١) غير أن هذا الامتلاك للأشياء من قبل الشاعر، أما القارئ فلا يملك من أمر الرسالة/ الصورة أمامه إلا أن يفك طلاسمها (فالشعر بدوره قد ألقى فى حجر القارئ بمفاتيح غيبه، فأصبح عليه أن يفك شفراته ويجترح تأويله، أصبح عليه أن يعثر على إيقاعه الدلالى من خلال وقعه النفسى، أن يسترسل فى خاطر اللغة الرامزة ليتراءى له ما وراء الأشكال والصور)(٣٢).

والصورة من الشعر بوجه خاص بما وصلت إليه من مدى أسطورى وتهويم وخيال - ارتفعت بمستوى قدرات الشعر الخطابية، بيد أنها على المستوى الآخر صنعت حيلولة بين الناطق باللغة وبين لغته، لقد صار كما يعبر عنه صلاح فضل (مترجما فى لغته ذاتها بعد تداخلاتها وتبادلاتها الإشارية)(٣٣) لقد تجلت أسلوبية الشاعر الحديث فيما نسميه تهيئة الجو الأسطورى فى الصورة من خلال (الأسطورة والأسطرة التى تتمثل فى تحويل العادى إلى أسطورة، لأنه رأى أنهما هما اللذان يعيدان الشعر إلى قلب الحياة النابضة بالحرارة وبراءة البكارة بعد أن ساد العالم الذى يعيش فيه قيم لا شعرية، والكلمة العليا فيه للمادة لا للروح..)(٣٤) وربما كان ذلك يعطى بعض المسوغات للشاعر الحديث فى هذا الجنوح الأسطورى فى بناء صوره الشعرية وتركيباته الجملية.

وبعد هذا الولوج النظرى فى أسطرة الصورة فإن التطبيق فى نماذج شعرية هو ما يزيد الأمر وضوحا، وتجربة الشاعر عبد العزيز المقالح غنية بالصور الشعرية التى يوليها الشاعر عناية فى هذا المضمار.

تتحدد معالم تجربة الصورة فى شعر المقالح بانكباب الذات على قضايا تعتبر محور النتاج الشعرى للشاعر، ولعل قضية الغربة والوطن، والحزن، والصداقة، من أهم معارج المقالح فى التجربة، المقالح لا يقوقع الصورة فى إطار ذاته فعادة ما تحلق فى قضية الإنسان المخلص والمنقذ، وقد تمثل كثيراً فى شخصيات يستدعيها إلى حاضر تجربته وهى ما رسمت ملامح الصورة الأسطورية التى نزعمها أولاً من خلال البطل الأسطورى فقد تكرر فى أكثر من صوره، إذ تسيطر على حركة الصورة شخصية محورية يصل توظيفها إلى نصف التأليه وهى سمة أسطورية، وعرفت فى الحكايات الشعبية.

وفى الصورة التالية نرى الشاعر وهو يتقنع شخصية عامل فى مينا عدن:

أحس أن قامتى تمتد فى الفضاء
تضرب فى التخوم
تطاول السماء
تقبل الشمس، تعانق النجوم
وإننى أحتضن الجبال والأنهار
أسير كالعملاق كالنهار
ما عدت نملة تموت تحت الأحذية
تلعق أقدام الصغار والكبار
وتختفى خلف ثقوب الأقبية
لأننى أكلت - حتى العظم - سيد البحار
أكلت دولة التاج الكبير(٣٥)

إن حركة التقزيم والتضخيم هما طرفا الأرجوحة فى معيار التحول وسمت المشهد أسطوريا بمفردات: «أسير كالعملاق كالنهار، أكلت سيد البحار، أكلت دولة التاج الكبير...» تعرج بالصورة من المستوى العادى والمعقول إلى مصاف الرؤية الأسطورية.

والشاعر وإن لم يرق بالصورة إلى تمام الجو الأسطورى إلا أنه أشعر القارئ بوجود تلك الغلالة الأسطورية فى الصورة(٣٦)، وإن اخترق التشبيه جدار بوابتها.

ونموذج البطل الأسطورى الذى يكلل الصورة بهالة أسطورية من خلال الفعل تسوقها الصورة لحركة

سيف بن ذى يزن فى مواجهة الإمامة:

تقاطرت من قبرها الألوان
والفارس الذى أيقظها ممتشقاً حسامه
يضرب وجه الليل والإمامة
ويسحق الأقزام و(السيوف)
وخلفه، أمامه
تشتجر الأخطار والحتوف
لا الليل، لا عواصف الشتاء
ولا زئير الرمل والجبال
تثنى حوافر الجواد المعن التحليق فى الفضاء
تهز ذرة احتمال
عبر يقين الفارس المتشح الضياء
حتى تكسرت على طريقه النصال
واحترقت كهوف الليل والفناء
ولا مس الجبين الأسمر السماء(٣٧)

ليست الصورة ببعيدة عما تنسجه الأساطير حول شخصية سيف بن ذى يزن ملك اليمن (فملامح صورة البطل الشعبى بعامة تبرز فى شخصية الملك سيف. فقد كان قويا: حيث صرع مردة الجن، كما كان يصرع آلاف البشر فى المواجهة الحربية الواحدة، وسيرته تمتلئ بعناصر وسمات أسطورية عديدة موزعة فى شتى مواضع السيرة...)(٣٨).

والشاعر يقترب من أسطورية الشخصية بالصورة الجزئية فى الصورة العامة، مثل قوله: «وخلفه أمامه تشتجر الأخطار والحتوف، تثنى حوافز الجواد المعن التحليق فى الفضاء، واحترقت كهوف الليل والغناء...». وهى صور منتزعة مما عرف عن سيرته الملحمية.

وقد يكون للصورة الأسطورية بطل معنوى، وفى هذه الحالة يلجأ الشاعر إلى طبيعة الرومانتيكيين فى التعامل مع المعانى والطبيعة من التجسيد والتشخيص، فهو يجسد هذا المعنى، ومن هذا التجسيد تتخلق ملامح أسطورية الصورة، وفى الصورة التالية يتحدث الشاعر عن الحقيقة:

تراءت لعينى عموداً من النور خلف ظلال المساء
على صفحات كتاب قديم
بعينى فتاة تصلى
بوجه دميم
بمنقار عصفورة تذرع الحقل
فى دمع طفل يتيم
تقربت منها تلاشت
وعذبنى هجرها المستديم(٣٩)

وما ساعد على إضفاء جو أسطورى هى تلك السمات الحيوانية المخلوعة على الفتاة وتحولها إلى طفل، ثم هذا التلاشى.

ولعل صناعة الرمز الأسطورى أو البطل الأسطورى فى الصورة فى قصيدة «حوارية عن الفقر»(٤٠) التى مر معنا تناولها فى مبحث الحوار الخارجى، والشاعر يصور الفقر على شكل حيوان مفترس يتحرك فى إطار من القوة والقهر:

ها هو ذا يرتاد الحارات المقهورة
ممتطيا فرس الجوع
وممتشقاً سيف الأحزان
يذبحنا أطفالاً وشيوخاً
يحيا فى الأقبية السوداء
يتجول فى الأحياء المزدحمة

فمحور الأسطورة هو هذه القوة الأسطورية التى تشكلها الصور الجزئية الاستعارية لفرس الجوع وسيف الأحزان... إلخ والصورة تتحول بالمعنوى المجرد إلى شيء محسوس عن طريق الإيهام إذ ما جسدته الصورة يظل مجرداً وهكذا (فإن الصورة الشعرية تتعدى جدار الشكل والمعنى أيضا حيث يستطيع ذهول الشاعر الفنى تخطى برزخ الحواس التى تدرك بصورة غريزية ليتسرب وراء الشكل الحسى ويتخطى المظهر الخارجى، حيث يتمثل مشاعره فى لحظة حلولية تتقمص الكون كله)(٤١).

وتمثل الصورة المحتفية بعناصر ذات الشكل الأسطورى، وجوداً فى شعر الشاعر يجعلنا نستشهد لها ببعض النماذج مثل: «رحلة شمس»:

لا تجزع يا با (نقم) التحرير
النيل يطير
النيل إليك يطير
تحمله الشمس تطير به
فوق صحارى الليل العطشى
فوق حقول (البن) المهجور(٤٢)

صورة الطيران تتجاوز الواقع إذ يقوم بها من يستحيل منه مثل هذا الفعل (إن الواقع لا يقدم لنا صور إنما يقدم لنا لغته، أسماءه وصفاته وعلاقاته، بينما يعمل حدس الشاعر على توجيه الواقع وما وراء الحواس وما خلفها، موظفاً حالة من اتحاد الحلم والرمز لتتفتح الصورة على رؤية الشاعر)(٤٣) وهذه الحركة فى عناصر الطبيعة وهى تحلق وتطير لا تفقدها تماسكها ولا تشكل لدى القارئ/ الرائى فجيعة مثلما قد تفعله تلك الصور التى يدمغها التدهور الأسطورى لعناصر الكون:

وعند الصباح يموت النهار
ويرقد فوق الصليب الرسول
وخلف السجون يعانى، يموت الإله
وتغرق «روما» بأحزامها «بالذهول»
وتدمى المسامير والشوك وجه الحياة
ويبدو هناك «يهوذا» بقصر الزعيم
يغنى يدق الطبول(٤٤)

تختلط العناصر الإنسانية والطبيعية، وتسهم بهذا الاختلاط فى حركة متداخلة بين الموت، والرقود، والمعاناة، والغرق و...، كلها عناصر تمثل التهاوى وتهاويها يؤول إلى ما أحدثه يهوذا الرمز للفساد ممثلا بشمولية الإمامة وقهرها.

وعادة ما يمتد أثر هذه الشخصيات الطاغية ليؤثر فى معالم الحياة، وهى تتفاعل مع قضية الشاعر وليس من دلالة ننتزعها من هذه الصورة إلا التآزر، إذ تأخذ المعاناة اليمنية فى صورة المقالح طابعاً كونياً عاماً حين تصرخ الأمواج والصخور:

(الليل ثابت ووجه الأرض لا يدور
وفوق عرش الليل يستوى «يكسوم»
يصنع للنجوم الباكيات.. القصائد الحزينة السطور
أردية من الغيوم
يرقص فى دماء الأهل عابثاً
فى عرق الأحزان يستحم مرة ومرة يعوم)(٤٥)

هذا حين تكون معالم الطبيعة تمثل استلاب صاحب القضية / الشاعر وما أكثر هذا الميل مع هم الشاعر من قبل هذه المعالم:

وغداة اجتازوا خلجان الدم
بحثاً عن مركبة للفرح القادم
غرق الموج
انشق البحر عن القتلى
كانت قيعان البحر جماجم
والأعشاب أنيناً أسود(٤٦)

وهذه الصور تنطلق من الواقع بعد أن تمتزج به وتحلق فى رؤيا الشاعر بنمط جديد يمت إلى الواقع بالمعاناة، ولا يمت بشكلها (ويمثل الغياب الواقعى (...) مبرراً لغياب العلاقة، لتحطيم الوظيفة البنائية للغة، والولع باللفظ...)(٤٧) فى عالم يرسمه الشاعر فى إطار اللغة ولا علاقة بين عالم الشاعر وعالم الواقع إلا روح المعاناة التى تصبح دليلنا الوحيد إلى ما تتشعب فى ظله علاقات الصورة.

(إن الصورة الشعرية لم تعد تتشكل من علاقات لغوية ثابتة يحكمها المنطق والواقع، وتقف عند الجوانب الحسية للأشياء، بل أصبحت ذات الشاعر تتداخل مع صور الحياة أو الطبيعة ليضفى عليها أحاسيسه ومشاعره)(٤٨). وفى صورة المقالح تختلف الأشياء الحسية عن وضعها المتواضع والمتعارف عليه بتجاوبها مع تجربة الشاعر، وخاصة تلك الصور التى يتلاقى فيها عنصر الطبيعة مع إسقاط الشاعر أشكال الحيوان عليها، مما يكسبها شكلا أسطوريا، ويمتاز هذا النوع من الصور بتسارع الحركة، ونسوق لهذا النوع من الصور أمثلة لدى الشاعر وأولها صورة من «الظلام يسقط على سنتياغو»(٤٩):

الدماء تسيل
الشوارع تجرى بلا هدف
تتعرى الحمامة من ريشها،
تتحول صقرا بمنقاره يثقب الحائط.. الليل،

يرحل فى جسد الشمس
يغمس فى لونها ريشه
فتعود الحمامة
حاملة راية الوطن الراكعة
يسقط الليل،
تنتفض الجثة الوادعة!

يجمع الشاعر فى الصور بين رمزين رمز الحرب ورمز السلام، وتحول الحمامة فى ظل وضع مأساوى تجرى فيه الشوارع بلا هدف فى مشهد فزع، ويجسد الفعل المضارع حضور المشهد وتسارع الحركة فيه، وصور المقالح عادة ما تكون محملة بهذه الحركة (إن دراسة إحصائية تتناول المفردة فى القصيدة عند المقالح، ستفضى بنا فيما أظن إلى أنها ليست مفردة سكونية، وليست فى الوقت نفسه اندفاعية، إنها مفردات تأتى فى ظلال من الحركة فى لحظة الميلاد فتكسب شعره حيوية)(٥٠).

ويتجلى هذا النوع من الصور حتى فى حالات الوجد والمناجاة الذاتية حينما يندمج العنصر الزمانى وهو الليل مع شكل الذئاب فى ملتقى اللون والوحشة:

مولاى
انشق الليل، ذئاب سود
تبتلع الأرض
رصاص يركض فى أحشاء الناس
وجوه محترقات
قباب، وشوارع تتهاوى،

إن ما يمكن تسميته فى صور المقالح هو تلك الصور «القيامية» بتصويره للتداعى من حوله فى الأشياء، فالليل يتحول إلى كائن حى هو الذئاب السود بجامع علاقة التزامن بينهما واللون والوحشة، وأكثر حدة هى علاقة اللون التى تزيد فى بصرية الصورة وتتدافع هذه العناصر بتوالى عجيب إلى أن يقطع حركتها صوت يعلو.

«أعيدوا لى وطنى
أعطونى ماءً لا حربا
خبزا لاجثثا ودماء»

وقد يعمد الشاعر إلى أن يجعل جزءاً بارزاً فى حيوان محور الصورة ومدار حركتها الذى تقوم عليه:

تلمع أنياب الليل على شرفة منزلك المتهدم
تجرح إيقاع الورد وظل النجمات
تتجمع فى الأفق الداكن أنياب الصمت
تتقدم،
تتراجع
تنشب نار أظافرها فى أمطار التل
فى لحم الأطفال الفقراء
يبكى البحر...
العشب يصير دموعاً...(٥١)

فالمشهد يتلاحق فيه الفعل ويتضاد فى اللحظة، لحظة التكلم، فعل أنياب الليل المتسارع وهى تلمع، تجرح، تتجمع، تتقدم، تتراجع، تنشب، وهذه الحركة تستهدف كل برىء كالورد، الأطفال، الفقراء، البحر، العشب،..

لقد عكست الصورة لدى الشاعر المقالح كأحد نماذج الشعر الحديث تحولا نمى فى ظل أدوات إجرائية حرص الشاعر على أن يستنها فى شعره سعيا لصناعة صورة تجمع بين سمات الصورة وظلال الأسطورة.

الهوامش

(١) عبد السلام المسدى، ما وراء اللغة، بحث فى الخلفيات المعرفية، د.ط (تونس، مؤسسات عبد الكريم بن عبد الله للنشر والتوزيع، أكتوبر ١٩٩٤)، ص ٨٠.

(٢) نفسه، ص ٨١.

(٣) صلاح فضل، قراءة الصورة وصور القراءة، ط١، (القاهرة، دار الشرق ط١، ١٩٩٧)، ص ٣٤.

(٤) مصطفى ناصف، الصورة الأدبية، د.ط (القاهرة، دار الأندلس للطباعة والنشر والتوزيع، د.ت)، ص ٣٧.

(٥) على عشرى زايد، عن بناء القصيدة العربية الحديثة، ط٣، (القاهرة، مكتبة الشباب، ١٩٩٧)، ص ٣٩.

(٦) رجاء عيد، فلسفة البلاغة بين التقنية والتطور، ط٢، (الإسكندرية، منشأة المعارف بالإسكندرية، د.ت)، ص ١٣١.

(٧) بشرى موسى صالح، الصورة الشعرية فى النقد العربى الحديث، ط١، (بيروت الحمراء، الدار البيضاء، المركز الثقافى العربى، ١٩٩٤)، ص ٦٠.

(٨) عز الدين إسماعيل، الشعر العربى المعاصر، قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية ط٢، (بيروت، دار العودة ودار الثقافة، ١٩٧٢)، ص ٢٢٥.

(٩) انظر، محمد غنيمى هلال، دراسات ونماذج فى مذاهب الشعر ونقده، د.ط، (القاهرة، دار نهضة مصر، د.ت)، ص ٧٠.

(١٠) نفسه، ص ٨٠.

(١١) بشرى موسى صالح، المرجع السابق، ص ٤٥.

(١٢) محمد غنيمى هلال، دراسات ونماذج فى مذاهب الشعر ونقده، د.ط، (القاهرة، دار نهضة مصر، د.ت)، ص ٩٠.

(١٣) انظر، المرجع نفسه، ص ٩١.

(١٤) بشرى موسى صالح، المرجع السابق، ص ٤٧.

(١٥) نفسه، ص ٤٨.

(١٦) محمد غنيمى هلال، المرجع السابق، ص ١١١.

(١٧) بشرى موسى صالح، المرجع السابق، ص ٤٩.

(١٨) انظر، عاطف جودة نصر، الخيال، مفهوماته ووظائفه، د. ط، (القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٨٤)، ص ٢٦٢.

(١٩) محمد فكرى الجزار، الخطاب الشعرى عند محمود درويش، ط٢، (القاهرة، ايتراك للطباعة والنشر والتوزيع، ٢٠٠٢)، ص ١٧٨.

(٢٠) عالم الفكر العدد (٣١) ٢٠٠٢، الكويت، مقال لمحمد غرافى، بعنوان: قراءة فى السيميولوجيا البصرية، ص ٢٢٦-٢٢٧.

(٢١) نفسه، ص ٢٢٧.

(٢٢) رجاء عيد، فلسفة البلاغة بين التقنية والتطور، ط٢، (الإسكندرية، منشأة المعارف بالإسكندرية، د.ت) ص ٤٠٣.

(٢٣) نعيم حسن اليافى، الصورة الفنية فى الشعر العربى الحديث فى مصر، جامعة القاهرة، ١٩٦٧، رسالة دكتوراة، ص ٤٧١.

(٢٤) محمد غرافى، عالم الفكر، المرجع السابق، ص ٢٢٨.

(٢٥) مجلة إبداع، عدد ٢، ٣، ٢، ٢٠٠٣، مقال لمشهور فواز، بعنوان: الصورة الشعرية وظاهرة التمرد فى الشعر لعربى الحديث، ص ٩٨.

(٢٦) أرشيبالد مكليش، الشعر والتجربة، ترجمة سلمى الخضراء الجيوسى، مراجعة توفيق صايغ، د. ط، (بيروت، دار اليقظة العربية، ١٩٦٣)، ص ١٨.

(٢٧) عز الدين إسماعيل، مرجع سابق، ص ٢٢٨.

(٢٨) نفسه، ص ٢٢٦.

(٢٩) المرجع نفسه، ص ٢٣٢.

(٣٠) المرجع نفسه، ص ٢٣٣.

(٣١) محمد فكرى الجزار، المرجع السابق، ص ١٥٤.

(٣٣) صلاح فضل، قراءة الصورة وصور القراءة، ط١، (القاهرة، دار الشروق، ١٩٩٧)، ص ٨٤.

(٣٣) محمد فكرى الجزار، ص ٢٢٦.

(٣٤) انظر، صلاح فضل، أساليب الشعرية المعاصر، ط١، (القاهرة، دار قباء للطباعة والنشر والتوزيع، ١٩٩٨) ص ١١٢.

(٣٥) رسالة عامل فى ميناء عدم يوم الاستقلال، ديوان لابد من صنعاء، د. ط، (بيروت، دا العودة ١٩٨٦)، ص ٤٤.

(٣٦) انظر، محسن أطيمش، دير الملاك، دراسة نقدية للظواهر الفنية فى الشعر العراقى المعاصر، ط١، (بغداد، دار الشئون الثقافية العامة، ١٩٧١)، ص ١٤٩.

(٣٧) انظر، كارم محمود عزيز، الأسطورة فجر الإبداع الإنسانى، ط١ (القاهرة، الهيئة العامة لقصور الثقافة، دراسات شعبية، ٢٠٠٢) ص ٣٧٣-٣٧٤.

(٣٨) فوق ضريح، عبد الناصر، ديوان لابد من صنعاء، ص ٦٠.

(٣٩) الحقيقة، ديوان لابد من صنعاء، ص ٨١.

(٤٠) ديوان هوامش يمانية على تغريبة «ابن زريق البغدادى»، د.ط (بيروت، دار العودة، ١٩٨٦) ص ٦٠٠.

(٤١) رجاء عيد، فلسفة البلاغة بين التقنية والتطور، ص ٤٠٧.

(٤٢) ديوان لابد من صنعاء، ص ١١٩.

(٤٣) محمد فكرى الجزار، المرجع السابق، ص ١٨٢.

(٤٤) عصر يهوذا ديوان مأرب يتكلم، ص ٢٦٣.

(٤٥) الرسالة الثانية ديوان رسالة إلى سيف بن ذى يزن، د.ط، (بيروت، دار العودة، ١٩٨٦) ص ٢٩٨.

(٤٦) البحث عن عبلة فى مدينة الرصاص والرماد، ديوان الخروج من دوائر الساعة السليمانية، ص ٨٣.

(٤٧) محمد فكرى الجزار، المرجع السابق، ص ١٩٥.

(٤٨) أشرف على دعدور، الصورة الفنية فى شعر ابن دراج القسطلى الأندلسى، د.ط، (القاهرة، مكتبة نهضة الشعب، د.ت) ص ٨١.

(٤٩) ديوان هوامش يمانيه على تغريبة ابن زريق البغدادى، ص ٥٩٨-٥٩٩.

(٥٠) انظر إبداع عدد ١١، نوفمبر ١٩٨٥، مقال لعبد الحميد إبراهيم، بعنوان: المقالح ولحظة الخروج ص ٢٠.

(٥١) بيروت الليل والرصاص: وتل الزعتر، ديوان الكتابة بسيف الثائر على بن الفضل، ط١، (يروت، دار العودة، ١٩٧٨)، ص ٦٤.